

L'Esthétique selon Malraux, Kant et Hegel

(Art et Philosophie)

A l'occasion du 20^{ème} anniversaire de la mort de Malraux

**"En tant qu'art, l'art classique a atteint les plus hauts sommets; son défaut, c'est de n'être qu'un art, un art tout court, rien de plus."
(Hegel¹)**

AVERTISSEMENT

Avant d'entrer dans le vif du sujet, je voudrais indiquer les limites et les motivations de mon propos présent. Et tout d'abord dire qu'il ne sera ici question que de la pensée de Malraux, Kant et Hegel sur l'Art et non de la façon dont le premier pratiquait l'art même, que ce soit en tant qu'écrivain ou en tant que cinéaste –pour autant que l'on puisse considérer le cinématographe comme un art authentique, ce qui, nous le verrons, est loin d'être évident. Quel que soit l'artifice d'une telle séparation, surtout dans le cas d'un artiste, elle est parfaitement conforme au projet de ce dernier qui s'est toujours plu à privilégier et à souligner la dimension philosophique de ses livres, comme il le précise lors de la sortie des *Voix du Silence*.

" Je ne fais que poursuivre une méditation qui, à un moment donné, a pris forme de roman ou, si vous voulez, je continue à faire des sortes des romans d'aventure. Le roman métaphysique de l'art."²

Cette seule justification devrait en principe suffire, mais une autre raison, moins avouable, spécialement en ce temps de célébration, a présidé à notre choix. Notre estime, et elle grande, pour certains aspects de la vie et de l'œuvre de Malraux, singulièrement pour son engagement lors de la guerre d'Espagne en 1936 et pour son action à la tête du ministère de la Culture entre 1959 et 1969 –à mille lieues de la démagogie du tout culturel d'un J. Lang dans les années 80- ne nous fait pas oublier ou pardonner et le caractère parfois très trouble, esthétisant ou nietzschéen, de ses prises de position politique et le style souvent grandiloquent ou redondant, pour ne pas dire vaticinant, de son écriture –d'aucuns, il est vrai, le qualifient de lyrique.

Sans aller jusqu'à la condamnation brutale et sans appel de S. de Beauvoir qui, visant les *Antimémoires*, affirme : "les mots ne sont pour lui que des *flatus vocis*, ce qui ne l'empêche pas de les prendre pour des pensées et de croire avoir inventé une idée quand il a trouvé une formule" ; et parle de " rhétorique " ou de " la hauteur emphatique et souvent tarabiscotée du style ... faite pour masquer le vide de ses récits "³, nous ne nous rangeons nullement dans le camp des nombreux admirateurs inconditionnels de ses romans ou « reconstructions » romanesques, *La Condition humaine* incluse. Et si ce style se retrouve certes dans ses écrits sur l'Art, ce qui en rend la lecture fréquemment irritante, ceux-ci fourmillent néanmoins d'aperçus suffisamment intéressants pour que l'on puisse se pencher sur eux, au-delà d'un hommage purement formel.

Quant à la primauté accordée ici aux *Leçons sur l'Esthétique* de Hegel, si décriées aujourd'hui⁴ et à l'aune desquelles nous mesurerons la pertinence de la théorie malraucienne, il ne relève point de mon seul goût personnel pour ce philosophe et plus généralement pour les considérations philosophiques sur l'Art mais de l'importance intrinsèque de ce *Cours*, comme mon exposé essayera justement de l'établir, y compris au risque de ressembler davantage à l'apologie d'un philosophe que d'un écrivain. Mais après tout, sauf à se renier soi-même, un enseignant de philosophie ne saurait préférer des vues, si fulgurantes soient-elles, à une réflexion systématique dont l'objet consiste à saisir et situer l'Art dans l'ensemble formé par l'Œuvre humaine globale.

" Reconnaître la fonction de l'art dans l'ensemble de notre vie."⁵

¹ *Esthétique* Introd. p. 116 (Champs-Flammarion)

² A G. Picon, cité par A. Brincourt, *Malraux et sa légende* pp. 51-52 in *Magazine littéraire* oct. 1996

³ *Tout compte fait* p. 174 (Gallimard)

⁴ Cf. J.-M. Schaeffer, *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art XVIIIè-XXè* (Gallimard) et L. Ferry, *Homo Aestheticus* (Grasset)

⁵ *Op. cit.* p. 33

On verra du reste que, bien que son auteur revendique d'autres maîtres – " mes maîtres sont Valéry ou Nietzsche ou Baudelaire ou même Diderot " - et qu'il ne se réfère jamais à l'esthétique hégélienne, si ce n'est incidemment et de manière critique⁶, la conception du littérateur s'inspire inconsciemment de l'Idée ou Idéal du philosophe, même lorsqu'elle semble s'en éloigner dans sa lettre, comme le constatait fort judicieusement M. Blanchot : " Il n'échappe pas qu'à bien des égards, les vues de Malraux appliquent aux arts plastiques, en s'inspirant des découvertes de notre temps, les mouvements de pensée dont Hegel garde les principes " ⁷.

Seulement pour comprendre cela, il faut relire méthodiquement les volumineux essais théoriques du romancier, quitte à en trahir quelquefois le texte ponctuel, tant celui-ci est souvent contradictoire - inconséquent, énonçant, parfois dans la même phrase et sans la moindre articulation cohérente, deux idées foncièrement incompatibles. Pour désamorcer par avance ce reproche qu'il avait prévu, Malraux s'est empressé de déclarer : " ce [cet ouvrage *Les Voix du Silence*] n'est pas ... une histoire de l'art " ; " ce livre [*La Métamorphose des Dieux*] n'a pour objet ni une histoire de l'art ... ni une esthétique " ⁸. Pareillement il dénomme *Anti-critique* un article critique qui deviendra *L'Homme précaire et la Littérature*, comme il intitule *Antimémoires* ses mémoires romancées.

Mais une telle stratégie de la dénégation ne peut tromper que les naïfs, car aussi bien *Les Voix du Silence* que *La Métamorphose des Dieux* qui les répète nous proposent une suite de réflexions proches, sinon identiques, de ce que les philosophes, Kant et Hegel essentiellement, ont élaboré au titre d'une Esthétique ou Philosophie de l'Art, au point qu'il n'est aucunement interdit d'évoquer avec un historien de l'art *La philosophie de l'art de Malraux*⁹. Faute de leur avoir donné une forme systématique à laquelle son tempérament ou son " dandysme " ¹⁰ répugnait, celles-ci relèvent cependant davantage de la Littérature – "le roman métaphysique de l'art" - ou de la psychologie, conformément à leur titre origininaire jamais renié – *Essais de Psychologie de l'Art* - que de la Philosophie pure. " Nos analyses ne tendent pas à établir une législation, elles tentent une psychologie, nos écrits sur l'art appellent une adhésion, persuadent parfois, et ne prouvent point. " ¹¹

Aussi pour retrouver dans ses livres une philosophie, c'est-à-dire simplement une doctrine rigoureuse de l'Art, il importe d'accepter un effort de clarification que son rédacteur ne pouvait ni ne voulait consentir mais que son discours exige en permanence, vu son présupposé métaphysique - " notre relation à l'art est métaphysique " ¹². Entre l'admiration béate de ses thuriféraires, pour qui la moindre parole du Maître sonne comme un oracle, et le rejet catégorique de ses idées, particulièrement par les historiens de l'art, qui ont dénoncé les multiples erreurs factuelles de son *Musée Imaginaire* et n'ont pas hésité à le classer parmi "les rhétoriciens" ¹³, il y a place pour une lecture critique de son esthétique, à laquelle nous invitait déjà M. Merleau-Ponty qui entendait "rectifier dans leur propre sens les belles analyses de Malraux et tirer d'elles la philosophie qu'elles comportent" ¹⁴. Suivant l'exemple de ce dernier, sans pour autant épouser toutes ses thèses, les nôtres demeurant franchement et obstinément « hégéliennes », nous esquisserons donc une reconstruction et non un résumé fidèle de la pensée de Malraux sur l'Art et tenterons de montrer que toute philosophie esthétique qui serait insuffisamment philosophique, et cela vaut pour celle ici en cause comme pour la plupart des théories esthétiques contemporaines, s'interdit une véritable compréhension de l'Art qui, tout en disant bien l'Absolu, ne l'exprime toutefois pas intégralement et partant nécessite son propre dépassement.

Bref notre propos vise, au travers d'une relecture des *Voix du Silence*, à démontrer que l'Art est tout entier habité par une contradiction parfaitement soulignée par Hegel : **" Il est un mode d'expression du divin ... il est loin d'être le mode d'expression le plus élevé de la vérité " ¹⁵.** Cela n'est que sous-entendu par Malraux dans le titre même de son écrit fondateur qu'il convient de commenter pour commencer, afin d'en expliciter et justifier le sens problématique.

⁶ R. Stéphane - A. Malraux, *Entretiens et Précisions* pp. 102-104 (Gallimard)

⁷ *Le Musée, l'Art et le Temps* in *L'Amitié* p. 26 (Gallimard) ; cf. égal. H. de Monvallier, *Le Musée imaginaire de Malraux et Hegel Essai de Lecture croisée* (L'Harmattan)

⁸ *L'Irréel* Préface p. V et *Le Surnaturel* p. 35 (Gallimard)

⁹ E. Gombrich in *Malraux Être et Dire* dir. M. de Courcel (Plon)

¹⁰ Clara Malraux, *Nos vingt ans* p. 25 (Grasset)

¹¹ *Les Voix du Silence* p. 446 (Gallimard)

¹² Introduction à A. Parrot, *Sumer* p. XLVII

¹³ Cf. G. Duthuit, *Le Musée inimaginable* (J. Corti) et P. Francastel, *Art et Technique* p. 258 (Gonthier)

¹⁴ *La Prose du Monde – Le langage indirect* p. 123 (Gallimard)

¹⁵ *Op. cit.* pp. 32-33

Les Voix du Silence

Emprunté sans doute à la *Bible* où le Seigneur s'adresse à Elie d'" une voix de fin silence "¹⁶, l'intitulé de l'ouvrage pointe d'emblée vers l'"énigme"¹⁷ ou l'étrangeté même de l'Œuvre artistique qui, si elle est bien expression – langage (*voix*) et donc production de sens et non objet de consommation ou de simple plaisir –" la peinture n'est pas un plaisir mais un langage "¹⁸- n'exprimerait pourtant rien d'extérieur à soi (*silence*). Elle équivaldrait ainsi à une *voix silencieuse* dont l'unique « message » consisterait à se dire soi-même. Artifice pur et/ou autonome, susceptible d'une " satisfaction pure et désintéressée " (Kant¹⁹), l'Art ne dévoilerait pas un contenu sentimental ou idéal intéressé et qui lui préexisterait, mais ne dirait que son propre être. Art pour l'art si l'on veut. Variant à souhait l'expression, lui substituant tantôt " la voix intérieure ", tantôt " la voix de l'infini ", tantôt " le langage des profondeurs ", l'écrivain- penseur s'arrête finalement dans son *Opus* à celle déjà utilisée dans *La Condition humaine* de voix intérieure.

" Les autres voix, en art, ne font qu'assurer la transmission de cette voix intérieure "²⁰.

Mais ce faisant et bien qu'il souligne une fois de plus le paradoxe d'un langage tu, qui n'exteriorise rien, il court le risque de voir ce dernier se confondre avec ce que d'habitude l'on entend par cette formule, le bruit, guère silencieux lui, des états d'âme (vie sentimentale), soit avec la psychologie la plus plate. A moins que cette confusion ne témoigne elle-même d'une contradiction indépassable de et par l'Art. Tout en visant une expression pure, délestée de toute référence externe (sentimentale, morale, politique voire religieuse), il ne saurait néanmoins se passer de celle-ci, sous peine de devenir entièrement inaudible ou inintéressant du point de vue *esthétique* (sensible), comme l'est effectivement une bonne partie de l'art contemporain, id est, pour faire court, mais nous reviendrons sur cette catégorie trop indéterminée, l'art abstrait - formel, qui n'émeut personne hormis les critiques ou les spécialistes, et pour lequel Malraux lui-même n'éprouvait que fort peu de penchant.

Seulement cette incapacité de l'Art à aller, avec ses propres moyens, au bout de son intention, si ce n'est au prix de son abolition comme art, marquerait du même coup sa limite et justifierait *a contrario* le jugement du philosophe que le littérateur n'aurait jamais pu faire sien.

" L'art reste, pour nous, quant à sa suprême destination, une chose du passé "²¹.

Afin de trancher ce débat, il faut préciser mieux la Contradiction ou le Paradoxe de l'Art.

ART ET HISTOIRE

Le *Musée Imaginaire*, première partie des *Voix du Silence*, débute par la phrase célèbre :

" Un crucifix roman n'était pas d'abord une sculpture, la *Madone* de Cimabue n'était pas d'abord un tableau, même la *Pallas Athénée* de Phidias n'était pas d'abord une statue."²²

Vecteurs de croyances religieuses, ces œuvres n'auraient pas eu en leur temps la signification d'œuvres d'art que nous leur accordons aujourd'hui, mais celle d'icônes d'une religion.

" Lorsqu'un artiste du Moyen Âge sculptait un crucifix, lorsqu'un sculpteur égyptien sculptait les figures des doubles funéraires, ils créaient des objets que nous pouvons appeler des fétiches ou des figures sacrées, ils ne pensaient pas à des objets d'art."²³

Ce n'est qu'à partir du moment où, détachant ces œuvres de leur contexte religieux, moral ou politique, et guidés par l'idée d'art, nous les contemplons comme des œuvres d'art, que les productions passées prennent une valeur esthétique.

" Pour que le passé prenne une valeur esthétique, il faut que l'idée d'art existe, pour qu'un chrétien voie dans une statue antique une statue, et non une idole ou rien, il faut qu'il voie dans une Vierge une statue avant d'y voir la Vierge."²⁴

¹⁶ A.T. *Livre des Rois* I. XIX. 12-13

¹⁷ *La Métamorphose des Dieux – L'Intemporel* p. 301 (Gallimard)

¹⁸ V.S. p. 535

¹⁹ C.F.J. § 2 (Vrin)

²⁰ V.S. pp. 278, 468, 480 et 628

²¹ *Op. cit.* p. 34

²² V.S. p. 11

²³ *L'œuvre d'art* p. 122 in *La politique, la culture* (Folio/Essais)

²⁴ V.S. p. 51

Et cette nouvelle façon de regarder aurait été elle-même conditionnée par la création du Musée et plus encore par celle de la Photographie qui, en rendant possible la reproduction des œuvres (d'art) d'époques différentes, a permis leur comparaison ou confrontation dans un *Musée imaginaire*, suscitant le concept d'Art. *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction technique* (W. Benjamin) formerait la condition de visibilité rétrospective de l'Art en général. L'Art en tant que tel, distinct de la Religion ou de la Politique, serait donc une découverte relativement récente. Mais pour que cette métamorphose du regard – *La Métamorphose des Dieux* en Images esthétiques – puisse avoir lieu, il fallait également qu'en-deçà de l'invention historique de la Photographie, ceux qui n'étaient pas tout à fait des peintres mais des intercesseurs entre Dieu ou la Cité et les hommes, se muassent en vrais « peintres » exclusivement préoccupés par la peinture et non plus par un message à délivrer, soit qu'ils aient accompli " une révolution esthétique " ²⁵ au cours de laquelle la forme picturale prît le pas sur le contenu, sacré ou autre, que l'on peignait. Or une telle révolution s'étant opérée dans la seconde moitié du XIX^e siècle, avec Manet essentiellement, c'est à ce dernier que l'on attribuera la naissance de la peinture moderne et avec elle celle de la peinture proprement dite.

" Pour que l'art moderne naisse, il faut que l'art de la fiction finisse. Le sujet doit disparaître parce qu'un nouveau sujet paraît, qui va rejeter tous les autres : la présence dominante du peintre lui-même. Pour que Manet puisse peindre le *Portrait de Clémenceau*, il faut qu'il ait résolu d'oser y être tout, et Clémenceau presque rien. " ²⁶

Cependant si l'art moderne, et peu importe qu'on le date à Manet et très exactement à 1863 : *naissance de la peinture moderne* (G. Picon) – date d'exposition du *Déjeuner sur l'herbe* au Salon des Refusés- ou à quelqu'un d'autre (Vermeer, Goya, Cézanne etc.), rend bien visible l'esthétique de tous les (non) arts antécédents, il ne peut le faire qu'en présupposant que ceux-ci étaient déjà des arts, sinon il projetterait sur eux une valeur purement et strictement imaginaire. La modernité ne saurait en effet révéler que ce qui existait avant elle, fût-ce de manière enveloppée. A supposer que la *Madone* ou plus justement la *Maesta* de Cimabue, pour reprendre l'exemple de Malraux, n'ait pas été d'abord un tableau, elle se devait toutefois de l'être au moins en partie, pour que l'on soit aujourd'hui en mesure, sans contresens massif, de l'admirer comme tel. Entre l'historicité brute et la permanence ou tradition de l'Art, on ne choisira pas, pas davantage qu'entre la forme (style) et le contenu (sujet) d'un tableau.

Sauf à être suspendu dans le vide, l'art moderne n'est « moderne » que pour autant qu'il modernise l'ancien auquel il tient nécessairement et qui le préfigurait sans l'ombre d'un doute. Manet serait-il intelligible sans Titien, Hals, Vélasquez, Goya et Ingres qui eux-mêmes ²⁷ ... ? *Le Déjeuner sur l'herbe* et *Olympia* ne s'inspirent-ils pas du *Concert champêtre* ou de la *Vénus d'Urbino* de Giorgione/Titien et des *Maya* de Goya, voire de *La Grande Odalisque* d'Ingres ? Aux énoncés trop catégoriques du *Musée Imaginaire*, repris sur un mode encore plus péremptoire et inconséquent au début de *La Métamorphose des Dieux – Le Surnaturel* :

" Aucune civilisation avant la nôtre, n'a connu le monde de l'art créé par les artistes pour qui l'idée de l'art n'existait pas " ²⁸, on opposera les formulations plus nuancées des autres parties des *Voix du Silence* :

" Manet et l'art moderne naissant isolèrent des siècles une attitude artistique. "

" Les peintres, Cézanne comme Léonard, ont toujours su que la peinture est la peinture. "

" Pouvoir que l'art moderne précise, mais qui emplit l'histoire de l'art jusqu'aux cavernes. " ²⁹

Comment entendre ou que signifie au juste une "attitude artistique" ou le "pouvoir" de l'Art, c'est-à-dire la Forme (Manière, Style) et/ou le Contenu (Fond, Sens) esthétique ?

²⁵ M.D. - *Le Surnaturel* p. 21

²⁶ V.S. pp. 98-99

²⁷ *Ibid.* pp. 468, 478 et *passim*

²⁸ *Op. cit.* p. 3

²⁹ *Op. cit.* pp. 489, 344 et 456

ART ET FORME

En-deçà du paradoxe historique de l'Art : la Peinture en tant que telle a vu le jour récemment, tout en ayant pourtant toujours déjà existé, c'est la définition de cette dernière qui fait problème. Récusant ce qu'il estime être –ce que l'on croit souvent être- la détermination platonicienne / philosophique de l'Art comme imitation ou représentation du réel, l'essayiste ne cesse d'instruire le procès du " réalisme " ou naturalisme qu'il range au rang " des *illusions fondamentales* " ³⁰, dues à une méconnaissance des origines des arts.

"Platon eût-il conçu son esthétique si, au lieu de rêver d'ombres humaines projetées sur un mur et devenues modèles, il avait vu les bisons préhistoriques ?" ³¹

Auparavant le philosophe considérait que "l'imitation de la nature" n'appartient pas à l'Esthétique *stricto sensu* mais relève d'une catégorie technique, témoignant de l'habileté sans plus et notait que " **La peinture fournit une figuration colorée sur une surface plane** " ³².

Se référant constamment à la fameuse sentence de M. Denis, extraite des *Théories* :

" Se rappeler qu'un tableau –avant d'être un cheval de bataille, une femme nue, ou une quelconque anecdote- est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées " ³³,

l'auteur des *Voix du Silence* nous rappelle à son tour que la peinture ne commence qu'avec la mise en forme des figures et des couleurs et donc avec l'art (technique) ou le travail du dessin ou de l'esquisse et du coloris, c'est-à-dire avec la réduction des images réelles (réliniennes) aux schèmes ou signes –dessiner vient du latin *designare* : désigner et non percevoir ou voir.

Autrement dit il n'y a peinture qu'à partir du moment où

" le peintre ne tenant pas compte du spectateur et indifférent à l'illusion, avait réduit un spectacle réel ou imaginaire à ce par quoi il devient peinture : taches, couleurs, mouvements " ³⁴.

Et puisque la figure ou la forme joue également un rôle dans l'architecture et la sculpture, l'on cherchera dans "la *couleur*, qui est le matériau propre de la peinture", la spécificité de celle-ci.

" **C'est donc la couleur, le *coloris* qui constitue l'élément par excellence de la peinture** ".

En résumé : " la peinture : la surface et la couleur " ³⁵.

Loin de réfléchir (photocopier) le monde ou les formes vivantes –chose au demeurant impossible et inutile, ne serait-ce qu'à cause de la nature même d'un tableau (surface plane et inerte)- l'artiste se propose de le re-« produire » (recréer) en le stylisant (écrivant) et coloriant (pigmentant). Pour atteindre son but, à la perception confuse ou syncrétique –Malraux dit improprement "synthétique et informe" ³⁶- des "formes vivantes", il substitue une "représentation" (tableau) –écriture ou style ordonné.

" Et à « Qu'est-ce que l'art ? » nous sommes portés à répondre : « Ce par quoi les formes deviennent style. » " ³⁷.

Rien ne permettant d'assimiler un tableau à une photographie ou à une image rélinienne, l'on ne jugera point la qualité d'un ciel ou d'un paysage peint à sa fidélité illusoire au réel, mais en fonction de sa seule valeur picturale, soit de l'harmonie - proportion de ses formes et couleurs.

" Un coucher de soleil admirable, en peinture, n'est pas un beau coucher de soleil, mais le coucher de soleil d'un grand peintre –comme un beau portrait n'est pas d'abord le portrait d'un beau visage ".

" Il [Corot, né en 1796] semble maintenir les rapports qu'ont entre eux les éléments du paysage ; mais il en ajoute un qu'ils n'ont pas qui fait tout le prix de son tableau, et qui est précisément son harmonie. " ³⁸

³⁰ *Ibid.* p. 306

³¹ *M.D. L'Intemporel* p. 301

³² Cf. *Esthétique* Introd. pp. 34 sq. et *Propédeutique philosophique* p. 175 (Gonthier-Médiations)

³³ *Op. cit.* p. 1 (Hermann)

³⁴ *Op. cit.* p. 107

³⁵ *Esthétique 7. La Peinture. La Musique* pp. 35, 80 et 125 (Aubier)

³⁶ *V.S.* p. 277

³⁷ *Ibid.* p. 270

³⁸ *Ibid.* pp. 277 et 296

Orcette "harmonie" ne s'apprécie qu'en comparant deux tableaux entre eux et non un tableau avec le réel, dépourvu en lui-même d'attributs picturaux. Si le peintre recopie éventuellement quelque chose, ce n'est pas un modèle naturel mais une autre œuvre d'art.

"L'art ne naît de la vie qu'à travers un autre art antérieur. C'est pourquoi tout artiste commence par le pastiche."³⁹

Tout comme celui de la musique ou de la poésie, le monde de la peinture constituerait un univers clos, Autre que celui de la vie, et justiciable de ses lois propres qui peuvent certes et même doivent subir des « métamorphoses » (transformations), faute de quoi tous les tableaux seraient identiques, mais qui ne se règlent pas elles sur des contraintes externes.

" De même que telle suite d'accords fait comprendre soudain qu'il existe un monde musical ; quelques vers, un monde de la poésie ; de même un certain équilibre ou déséquilibre décisif des couleurs et des lignes bouleverse celui qui découvre que la porte entr'ouverte là est celle d'un autre monde. Non d'un monde nécessairement surnaturel ou magnifié ; mais d'un monde *irréductible à celui du réel*."⁴⁰

Non orientée par les nécessités de l'action utilitaire immédiate ou de la représentation perceptive, *La Création Artistique* ne le serait que par la seule exigence de l'expression ou de la signification, mais d'une signification pure qui ne renverrait à rien d'autre qu'à sa propre logique formelle. Préexistant en quelque sorte aux peintres qui s'y adossent, cette logique les guide de tout temps. "Si la peinture est un langage spécifique, et non un moyen de représentation ou de suggestion, ce langage est présent quelle que soit la représentation, la suggestion ou l'abstraction à laquelle il se trouve lié "⁴¹

Partant les artistes modernes n'ont pas créé de toutes pièces une peinture inexistante avant eux, mais ont accentué ou transformé ce que la (vraie) peinture a toujours peint : non point des sujets mais des formes et des couleurs selon l'approximative remarque du *Musée Imaginaire*.

" Ce que Manet apporte, non de supérieur, mais d'irréductiblement différent, c'est le vert du *Balcon*, la tache rose du peignoir d'*Olympia*, la tache framboise derrière le corsage noir du petit *Bar des Folies-Bergères*."⁴²

Analysant admirablement *Le Déjeuner sur l'herbe*, Zola, que Malraux vient de rejoindre au Panthéon, observait déjà pertinemment que l'unique et véritable «sujet» de celui-ci consistait en "des oppositions vives et des masses franches" et soulignait "surtout cette délicieuse silhouette de femme qui fait, dans le fond, une adorable tache blanche au milieu des feuilles vertes"⁴³. Sans le savoir ou dire, tous deux répétaient ce que Kant avait théorisé dans sa distinction entre "labeauté libre (*pulchritudo vaga*) ou labeauté simplement dépendante (*pulchritudo adhaerens*)"⁴⁴, liée à la fonctionnalité ou utilité d'un objet, comme dans la locution un beau pays qui désigne un lieu où il ferait bon vivre. Le philosophe anticipait ainsi largement la perspective de l'art dit moderne⁴⁵. *Les Voix du Silence* buteront sur la même contradiction que la *Critique*, la conscience en moins ?

Un art ou une beauté absolument libre –mais constatons que Kant la qualifie plutôt de *vague*– ne signifiant rien hormis ses propres formes, se réduirait vite à un formalisme vide, plus proche de la calligraphie, illustration ou ornementation que de la peinture authentique et dont le juge ne pourrait être que "l'agréable" (idem) ou cette "joliesses de convention" dénoncée par Van Gogh⁴⁶. Le latin ne s'y est point trompé, distinguant *bellus* : bon, joli et *pulcher* : beau, heureux.

" La vraie peinture n'est pas seulement un arrangement agréable ou saisissant de couleurs ou de lignes, comme la vraie poésie n'est pas seulement un heureux arrangement de mots."⁴⁷

Le langage pictural ne se borne nullement aux « couleurs en un certain ordre assemblées ». D'ailleurs M. Denis corrigera sa détermination du tableau dans ses *Nouvelles Théories*⁴⁸.

³⁹ *Ibid.* pp. 309-310

⁴⁰ *Ibid.* p. 318

⁴¹ *Ibid.* p. 555

⁴² *Ibid.* p. 101

⁴³ *Salons*, cité dans *L'Œuvre* Notes pp. 472-473 (Folio)

⁴⁴ *C.F.J.* § 16

⁴⁵ Cf. M. Gourinat, *Dela Philosophie* I.5. et J.-Y. Château, Av^t propos à L. Guillermit, *Commentaire C.F.J.* (Bordas)

⁴⁶ *Lettre à Théo* n° 404

⁴⁷ *V.S.* p. 343

⁴⁸ *Op. cit.* p. 116

A titre de vérification il suffit de confronter les ouvrages des Grands, de " Manet à Braque ", en passant par "Cézanne" avec ceux des peintres (?) «décoratifs», "Marie Laurencin" en tête⁴⁹. A celle-ci qu'il nous suffise d'ajouter pour notre compte les noms de M. Ernst avec ses collages, frottages et autres décalcomanies ou, plus proches de nous, de Mathieu avec son tachisme, de Buren avec ses bandes, rayures ou zébrures, de Christo avec ses emballages et de tous les autres. Que ce «degré zéro de la peinture» (Buren) puisse séduire les industriels de l'art ou les foules dupées par ces derniers, montre que l'on se trouve dans l'ordre du spectacle et non de l'Art, à moins que ce ne soit dans ce qu'un orfèvre en la matière a baptisé «l'art des affaires» (Warhol). Pire, puisqu'une forme déjà formée, si élémentaire soit-elle, est inévitablement forme de quelque chose, fût-ce d'une figure géométrique, un tel formalisme infra-pictural débouche fatalement sur la valorisation de l'acte ou du geste de peindre (*action painting* de Pollock) ou de la matière picturale (le bleu de Klein ou le noir de Soulages) au détriment de l'Œuvre peinte. Libre au critique de nommer cela art informel ou expressionnisme abstrait, nous préférons parler d'un art totalement inexpressif, autant dire d'un non art ou de « l'art brut » (Dubuffet) provoquant le sentiment d'une « beauté indifférente » (Duchamp), soit d'une caricature de l'art, rien ne différenciant de telles toiles du spectacle naturel des gouttes (*dripping*), du bleu ou du noir, hormis le pur artifice de l'encadrement et de leur exposition dans un « musée »⁵⁰.

Si la reproduction d'un sens préexistant ne fait pas encore «art», l'absence totale de signification ne le fait pas davantage et aboutit au même résultat, le simple reflet d'états ou de gestes naturels. **"Mais la couleur à elle seule n'est pas encore de la peinture ; il y faut encore la forme et son expression."**⁵¹ Tout en étant constitutive de l'Art, la Forme n'en exprime pas l'essence, la peinture ne se limitant point à ses qualités formelles, malgré telle définition tautologique de Malraux :

" La peinture ... n'est pas une disposition de couleurs sur une surface, mais la qualité de cette disposition."⁵²

Des objets naturels, arc-en-ciel, cristaux, fleurs etc., possèdent de telles qualités sans mériter pour autant la dénomination d'œuvres d'art, autrement qu'à par une analogie fort contestable. Et si Kant se laisse aller à écrire : "Des fleurs sont de libres beautés naturelles <Natur Schönheiten>", on oublie, lorsqu'on cite cette formule, que ce qu'il appelle "la beauté libre (*pulchritudo vaga*)" équivaut en fait à la "beauté vague" à laquelle ne peut correspondre aucun "*Idéal de beauté*"⁵³, unique objet pourtant du *Jugement* de Goût ; d'où la nécessité dans laquelle il se trouve d'adjoindre à une *Analytique du Beau* (das Schöne) une *Analytique du Sublime* (das Erhabene ou die Grossartigkeit), seule en mesure d'éviter la rechute du Beau dans l'insignifiant.

L'Art effectif ne commence qu'avec une Forme essentielle, expressive ou idéale, ce qui ne se conçoit qu'au niveau humain ou «moral» - "*De la beauté comme symbole de la moralité*"⁵⁴ - lieu d'apparition des significations ou valeurs.

" C'est en ce sens qu'on peut parler de la signification de l'œuvre d'art : elle ne s'épuise pas tout entière dans les lignes, les courbes, les surfaces, les creux et les entailles de la pierre, dans les couleurs, les sons, les combinaisons harmonieuses des mots, etc., mais constitue l'extériorisation de la vie, des sentiments, de l'âme, d'un contenu de l'esprit, et c'est en cela que consiste sa signification."⁵⁵

Faute d'expressivité ou d'une signification fondamentale, il n'y a pas d'art / style vrai.

" Tout style implique une signification de l'homme, son orientation par une valeur suprême ... "⁵⁶

Sous peine de s'annuler purement et simplement en tant qu'Art et se muer en une Technique, l'art moderne ne saurait déroger à cette règle absolue, éternelle et incontournable, de tout art.

⁴⁹ Cf. *Le Miroir des limbes. La tête d'obsidienne* VII et *M.D. Le Surnaturel* p. 31

⁵⁰ Cf. J. Clair, *Considérations sur l'état des Beaux-Arts. Critique de la modernité* (Gallimard) et J. Ph. Domecq, *Artistes sans art ?* (Éditions Esprit)

⁵¹ *Esthétique* 7. p. 171

⁵² *V.S.* p. 515

⁵³ *C.F.J.* §§ 16 et 17

⁵⁴ *Ibid.* § 59

⁵⁵ *Esthétique* Introd. p. 80

⁵⁶ *V.S.* p. 523

Que d'aucuns, et nous en avons cité certains, dénommés pourtant « artistes », aient ou feignent d'avoir oublié cela ne prouve rien sinon que la critique, peu assurée des Principes philosophiques de l'Art, s'avère très indulgente, pour ne pas dire indifférente, dans ses jugements ; à moins que ceux-ci soient plus motivés par des intérêts qui n'ont rien à voir avec l'Art mais tout avec le prestige social, quand ce n'est pas, plus prosaïquement, avec la prestation financière.

Point totalement insensible à ce genre d'intérêts, particulièrement dans sa survalorisation de Picasso dont il a contribué à façonner le mythe, Malraux ne pensait finalement pas autrement.

" Un grand artiste qui ne connaîtrait, outre les œuvres contemporaines que les qualités spécifiquement plastiques des œuvres du passé, serait le type supérieur du barbare moderne : celui dont la barbarie ne se définit plus par le refus de la cité, mais par le refus de la qualité humaine. Si notre culture devait être seulement celle de notre sensibilité aux couleurs et aux formes, et de ce qui s'en exprime avec acuité dans les arts modernes, elle ne serait pas même imaginable. Mais elle est loin de s'y limiter ... "57

Par où il se confirme que l'art moderne n'est pas si différent/éloigné que cela de l'art du passé ; il en poursuit ou prolonge fatalement la tâche et la visée.

Pas plus que celui-ci n'a pu ignorer les qualités formelles, celui-là ne peut se passer des valeurs expressives, c'est-à-dire de la « création artistique », sans laquelle l'Art se confondrait avec l'artisanat (habileté) ou avec l'artifice (divertissement).

" Aujourd'hui comme jadis, et parfois plus fermement, les couleurs « en un certain ordre assemblées » sont inséparables du pouvoir démiurgique –au sens précis de ce mot- de l'art."58

Pour l'énoncer avec Van Gogh, un peintre peu suspect, contrairement à Van Gogh, du moindre compromis ou de la moindre compromission avec des instances extra-esthétiques, qu'elles fussent économiques, politiques ou religieuses :

" Je puis bien, dans la vie et dans la peinture aussi me passer du Bon Dieu. Mais je ne puis, moi souffrant, me passer de quelque chose qui est plus grand que moi, qui est ma vie, la puissance de créer."59

Reste, et c'est l'essentiel, à expliciter cette puissance créatrice ou ce "pouvoir démiurgique", soit cette Forme expressive qu'en dépit de ses promesses, le rédacteur des *Voix du Silence* ne précise en fait jamais. A la clarification conceptuelle il préfère visiblement des formules plus ou moins bien frappées et que l'on ressasse après lui, telle celle du dernier chapitre de son livre –"L'art est un anti-destin"⁶⁰ – sans même noter qu'elle baptise un problème plutôt que de le résoudre. Car si l'Art ambitionne de transcender les fatalités biologiques (la mort) ou historiques (le temps), il n'y réussit que très approximativement-imparfaitement, comme en témoigne toute sa chronique. Galerie de beaux chefs-d'œuvre, l'Histoire de l'Art ne présente aucune Œuvre « sublime », porteuse d'un sens éternel et/ou irrécusable, faisant l'unanimité de la Critique et/ou du Public.

Force est donc d'examiner cet ultime paradoxe qui récapitule en vérité tous les autres. En lui se joue en effet et le projet assumé et la déception inévitable de l'Art en général, et, plus radicalement encore, la puissance ou l'impuissance de ce dernier concernant notre destin ou « sens ». Malraux n'a cessé de tourner obstinément autour de cette question, sans jamais en fournir la solution adéquate, préférant souvent des formules bien frappées à une patiente et minutieuse analyse et réflexion théoriques.

" Comme mes romans, comme mes *Antimémoires*, comme *Les Voix du Silence*, *La Métamorphose des Dieux* traite essentiellement de la relation de l'homme et du destin."61

Aussi n'hésitons pas à compléter celles-là par les démonstrations qui s'imposent.

⁵⁷ *Ibid.* p. 605

⁵⁸ *Ibid.* p. 614

⁵⁹ *Lettre à Théo* n° 531, en épigraphe à *M.D. Le Surnaturel*

⁶⁰ *V.S.* p. 637

⁶¹ *M.D. L'Irréel* Préface p. VI

ART ET SENS

Si l'Art est bien création de formes, toutes les formes créées ne sont pas cependant de l'Art. Ne peuvent être considérées comme des formes artistiques que des formes expressives. Qu'est-ce dire ? Sauf à retomber dans l'" *illusion fondamentale* " d'un art qui exprimerait un contenu préétabli, on cherchera le sens d'un tableau non du côté d'une émotion, idée ou sentiment particulier, lié forcément à une idiosyncrasie ou une situation réelle individuelle, mais et exclusivement du côté d'une conception humaine universelle, idéale ou « irréelle ». On se gaussera tant que l'on veut de la définition hégélienne de l'Art ou du Beau :

" **Le beau se définit ainsi comme la *manifestation sensible de l'idée* "**⁶².

On ne la dépassera pas, si ce n'est, comme nous l'avons déjà vu, au prix d'un formalisme, auquel cède parfois aisément l'esthétique kantienne, et qui ruine jusqu'à l'idée même de l'Art.

Les vrais artistes / peintres modernes, ceux qui n'ont pas assimilé l'« abstraction » ou la pratique picturale avec un simple procédé et n'ont, à l'instar des Anciens, point séparé leur œuvre d'une réflexion exigeante sur celle-ci, tels Kandinsky ou Klee, n'ont jamais renié cette détermination capitale de l'Art ; le premier l'inscrit dans le titre même de son écrit théorique, *Du spirituel dans l'art*, le second à l'intérieur de sa méditation, *Théorie de l'art moderne* : "L'art ne reproduit pas le visible, il rend visible"⁶³.

En dépit de son anti-intellectualisme affiché, le romancier n'y échappera pas non plus.

" Tout art est l'expression, lentement conquise, du sentiment fondamental qu'éprouve l'artiste devant l'univers. C'est sans doute pourquoi toute religion vivante imprègne les œuvres profanes ;"⁶⁴

Or que comprendre par un "sentiment fondamental devant l'univers" sinon une expérience strictement idéale, l'« uni-vers », l'unité de tout, n'existant que dans l'Esprit ou l'Idée ? Visant à cerner le Tout, chaque tableau digne de ce nom entend dire davantage que ce qu'indique sa légende. Qu'il s'agisse de *La Joconde* (Vinci), de la *Vue de Delft* (Vermeer), du *Champ de blé aux corbeaux* (Van Gogh) ou de l'*Archange* (Klee), tous, à leur façon et sur un mode singulier, articulent voire révèlent quelque chose de l'« énigme » ou du mystère tantôt souriant, tantôt dramatique de la condition humaine

- " pouvoir spécifique [de l'art] qui révèle une haute trace mystérieuse de l'homme "⁶⁵.

A vrai dire, en révélant ce mystère, l'Art nous en affranchit ou l'appriivoise, puisqu'il montre que le dit mystère ne se trouve pas hors de nous mais en nous, dans la mesure où c'est nous qui, en interrogeant le monde, suscitons son énigme ou sa question. La plus tragique des toiles témoigne finalement d'une victoire de l'Art sinon de l'individu, car, même si elle « représente » un chemin sans issue, elle signifie par sa représentation même, sa maîtrise par l'homme.

" L'art vit de sa fonction qui est de permettre aux hommes d'échapper à leur condition d'hommes, non par une évocation, mais par une possession. "⁶⁶

Ce dont parle au bout du compte la peinture, c'est donc de sa propre puissance de « représentation ». Ainsi, au-delà du spectacle d'une ville, la *Vue de Delft* exprime, par le miroitement de ses couleurs et de ses formes, la « Réflexion » picturale, tout comme les *Nymphéas* de Monet. Par cette quasi adéquation entre les moyens utilisés et le contenu ou sens, elle forme un chef d'œuvre voire " le plus beau tableau du monde " (M. Proust⁶⁷).

" La valeur d'une œuvre n'est fonction ni de la possession ni du détachement qui l'animent, mais de l'accord entre ce qu'elle exprime et les moyens qu'elle emploie. "⁶⁸

⁶² *Esthétique* Introd. p. 160

⁶³ *Op. cit.* p. 34 (Gonthier)

⁶⁴ *V.S.* p. 412

⁶⁵ *Ibid.* p. 627

⁶⁶ In *La politique, la culture* p. 133

⁶⁷ In *Correspondance, Lettre à J.L. Vaudoyer* (Gallimard)

⁶⁸ Préface au *Temps du mépris*

En se réfléchissant soi-même, l'Art participe de l'Absolu. En ce sens et en ce sens uniquement, il n'est pas interdit de dire qu'" il y a en art plus que l'art "⁶⁹.

Seulement cela ne sera affirmé que par le critique—écrivain et non par le peintre et pour cause : en elle-même "la peinture est muette" (Merleau-Ponty⁷⁰) —"La peinture est une poésie muette" (Simonide de Céos⁷¹)- et ne saurait prétendre signifier quoi que ce soit que pour un être déjà capable d'animer une image d'un sens, soit d'y « percevoir » / reconnaître plus que du visible. D'ailleurs un tableau ne peut de toute façon être susceptible d'une interprétation qu'à partir de « conventions » (institutions) qui présupposent un *Code* linguistique pour les établir : symbolique des couleurs, des formes, des espaces ou lieux, des attitudes ou postures et des gestes ? Comment être sensible à une peinture religieuse, si l'on ne connaît rien à la signification des rites religieux ? D'où la nécessité d'un minimum d'explication «orale», dont la légende, pour orienter correctement le regard, même pour les toiles apparemment les plus descriptives, *a fortiori* quand il s'agit de toiles «abstraites». Les différentes *Compositions, Impressions* ou *Improvisations* de Kandinsky ne « parleront » guère à qui ignorerait tout du sens profond que son auteur attachait aux couleurs, *Point, Ligne, Surface*. Et si son neveu évoquait, non sans une bonne raison, *Les peintures concrètes de Kandinsky* qu'il jugeait être des "peintures «non représentatives» ou «totales» et absolues", il n'empêche que seule son analyse philosophique autorise à y voir éventuellement —mais au prix d'un parti pris injustifié et dont il était parfaitement conscient— l'expression de "la peinture elle-même", réduite alors à "l'équilibre des formes et des couleurs"⁷².

En réalité la peinture « ancienne » dite figurative mériterait mieux la qualification de peinture absolue et totale, vu que, sans aucunement négliger le jeu des formes et des couleurs, elle inclut quasi directement en elle ou en lui une signification métaphysique « évidente ». Pour être saisie, cette dernière n'exige en effet point de longues digressions conceptuelles, la légende et la « culture » déjà acquise par chacun y suffisent. Nul n'est obligé d'avoir lu le *Traité de la peinture* (Vinci) pour admirer *La Cène*, la *Vierge aux rochers* ou *La Joconde*, même si la lecture de celui-là ne saurait nuire à l'appréciation de celles-ci, alors que les tableaux de Kandinsky, Klee, Mondrian requièrent, pour être compris, au-delà de leurs qualités formelles, quelquefois éminentes, toute une série de « théorèmes » souvent, osons le dire, fumeux. Quoiqu'il en soit néanmoins des mérites respectifs de ces deux types de peinture, ni l'une ni l'autre n'outrepasse le cadre de la peinture et/ou représentation et ne peuvent accéder d'elles-mêmes à la signification pure, absolue ou totale. Le diagnostic hégélien sur l'art grec que nous avons rappelé en exergue, s'applique scrupuleusement à tout art.

" En tant qu'art, l'art classique a atteint les plus hauts sommets ; son défaut, c'est de n'être qu'un art, un art tout court, rien de plus."

On le voit, tout en visant le Sens, la Peinture ne l'atteindra jamais par ses moyens spécifiques, sans recours à une « explication » verbale. Platon avait depuis longtemps suggéré cette vérité⁷³. Elle ne réalise pas "l'accord véritable entre ce qu'elle exprime et les moyens qu'elle emploie"⁷⁴. Il y subsiste toujours une discordance entre l'Absolu—le Sens qu'elle ambitionne obligatoirement de présenter, sous peine de devoir se contenter du plaisir visuel et la figuration forcément finie (cadre, toile, aspect extérieur etc.) à laquelle le peintre est ou plutôt se contraint par choix. Toute tentative de résoudre cette contradiction à l'intérieur même de la peinture est d'avance vouée à l'échec, tragique ou comique c'est selon, et dont Balzac dans *Le Chef-d'œuvre* et Zola dans *L'Œuvre* nous ont offert une magnifique et poignante illustration romanesque.

⁶⁹ Cité par J.M. Drot in *Magazine littéraire* oct. 1996 p. 54

⁷⁰ *La Prose du monde – Le langage indirect* p. 143

⁷¹ In Plutarque, *De gloria Athenensium* 3. 346 d

⁷² A. Kojève in *Revue de Métaphysique et de Morale* n° 2 avril-juin 1985

⁷³ Cf. *Phèdre* 275 d et *Le Politique* 277 c

⁷⁴ Vide note 68 et cf. égal. Hegel, *Esthétique* 3. p. 108

Le Langage dénoue cette impossibilité, lui qui s'avère apte à parler de tout, soi-même compris. "Il est essentiel à la vérité d'être intégrale, lorsqu'aucune peinture n'est jamais prétendue intégrale... L'homme ne peint pas la peinture, mais il parle sur la parole, et l'esprit du langage ne voudrait rien tenir que de soi... Enfin le langage dit, et les voix de la peinture sont les voix du silence"⁷⁵.

Bref on aura beau dire ou faire, la peinture n'est pas cet art ou cette expression de l'Absolu que l'on croit ou veut plus ou moins consciemment, sa Voix demeurant désespérément silencieuse. Il est totalement vain de déprécier la Littérature ou l'écrit en général au bénéfice de l'art pictural – "J'ai écrit des romans, mais je ne suis pas romancier. J'ai vécu dans l'art depuis mon adolescence"⁷⁶ – et d'espérer signifier davantage et mieux avec des couleurs et des formes qu'avec des mots. Tel eût été le désir de Malraux d'après un de ses amis : " Le grand aveu des *Voix du silence*, c'est que l'auteur eût souhaité manier des couleurs et des formes, non écrire des phrases "⁷⁷. Mais si l'on entend vraiment « exprimer », il faut au contraire dépasser la peinture elle-même, hypothèse envisagée du reste par l'essayiste à la fin de la *Métamorphose des Dieux*. " Pourquoi l'art ne subirait-il pas une mutation aussi vaste que celle de la beauté ? Nés ensemble, le Musée imaginaire, la valeur énigmatique de l'art, l'intemporel mourront sans doute ensemble. Et l'homme s'apercevra que l'intemporel n'est pas éternel."⁷⁸

Toute la question consiste à savoir par ou vers quoi on transgresse finalement l'Art classique. Pour le « romancier de l'art » la chose ne souffre d'aucun doute sérieux, vers l'audiovisuel, le cinéma, dénommé à sa naissance le 7^e art et la télévision, gratifiée du titre de 8^e art, réunis. Lui-même a réalisé d'ailleurs un film, tiré de son roman *L'Espoir* et consacré quelques pages à cet art (?) – *Esquisse d'une Psychologie du cinéma* – quand il ne s'est pas inspiré directement de l'écriture cinématographique dans maintes de ses fictions – d'autres l'ont déjà souligné⁷⁹ – et ses apparitions sur le petit écran formaient à elles seules d'authentiques moments de télévision. Impossible cependant de le suivre sur ce terrain ; nous nous en démarquons donc maintenant.

Car il est patent que le cinéma n'ajoute strictement rien d'inédit aux arts existants et est tout entier tributaire de la Littérature (scénario), de la musique (son) et de la peinture (image). Quant au mouvement, ou plutôt à son illusion qu'il adjoint à cette dernière mais que l'on retrouve au théâtre, comme il ne s'agit que d'un mouvement extérieur (déplacement), il ne produit pas de sens supplémentaire, tout au plus un choc émotionnel passager qui dénature davantage qu'il n'enrichit ou ne se substitue à l'œuvre esthétique, le roman en particulier.

" Les couleurs de l'imaginaire ne résistent pas à la copie de la vie, à l'incarnation biographique de ses personnages. Le génie du romancier est dans la part du roman qui ne peut être ramené au récit."⁸⁰

Loin de créer " le résumé de tous les autres arts " (M. Gourinat⁸¹), le cinématographe est, comme l'était avant lui et comme l'est encore l'opéra, un amalgame, quelque fois réussi mais toujours hétéroclite et redondant, de ceux qui de toute façon n'ont nul besoin de lui pour exister. Au demeurant il relève chaque jour davantage de l'Industrie du loisir que de l'Art expressif, comme l'a noté l'auteur de *Esquisse* : " Par ailleurs, le cinéma est une industrie "⁸².

En revanche la Littérature, Art précisément du Langage, synthétise effectivement et *a priori* tous les arts, dans la mesure où, tout en signifiant, elle suggère des images et suscite un rythme, soit tout un « cinéma » intérieur, autrement plus profond et suggestif que le cinéma matériel.

⁷⁵ M. Merleau-Ponty, *Le langage indirect et les Voix du silence* in *Signes* pp. 100-101 (Gallimard)

⁷⁶ In *Carrefour* 393 / 26 mars 1952

⁷⁷ G. Picon, *Malraux par lui-même* p. 123 (Seuil)

⁷⁸ *Op. cit.* *L'Intemporel* p. 415

⁷⁹ Cf. F. de Saint-Cheron, *L'Esthétique de Malraux* pp. 64-65 (Sedes)

⁸⁰ *L'Homme précaire et la littérature* VII. p. 142 (Gallimard)

⁸¹ *De la philosophie* I p. 290 ; cf. égal. B. Lacorre, *Qu'est-ce qu'un art moderne ?* in *Cahiers philosophiques* 67

⁸² *Op. cit.* fin

Dans sa *Comparaison de la valeur respective des beaux-arts*, Kant pouvait tranquillement trancher : " Le premier rang revient entre tous à la *poésie* " ⁸³. Hegel ne fera que lui emboîter le pas et pensera toutes les implications de cette proposition.

" **La poésie est l'art général, le plus compréhensif, celui qui réussit à s'élever à la plus haute spiritualité.** " ⁸⁴
Quant à Heidegger, sans avancer d'un pas dans l'éclaircissement de cette équation, il répétera :
" *tout art est essentiellement Poème*. ... L'essence de l'art, c'est le Poème " (Heidegger ⁸⁵).

Aussi c'est avec une certaine légitimité que le Poète ambitionne une Œuvre totale et universelle qui dirait le Sens intégral : "un livre qui soit un livre, architectural et prémédité, et non un recueil des inspirations de hasard fussent-elles merveilleuses... J'irai plus loin, je dirai : le Livre". Ce Livre exprimerait tout, y compris et surtout soi-même, les conditions de sa propre production. Il serait ainsi le Livre de personne et de tous : "le Texte y parlant de lui-même et sans voix d'auteur" ⁸⁶, englobant en lui et son récit et la « critique » de celui-ci, une réflexion sur sa propre écriture. Après Mallarmé, d'autres reprendront très délibérément ce Rêve, Proust, Joyce, Musil, Broch et presque tous les « écrivains » contemporains, Malraux inclus, dont les romans fourmillent d'aperçus théoriques sur l'Art ⁸⁷. Un poète aussi éloigné que possible du théoricisme de Mallarmé, Verlaine dont on fête cette année le centenaire de la mort, n'a-t-il pas composé *L'Art poétique* ?

Pour révélatrices que soient ces tentatives, témoignant de la volonté de l'artiste de ne rien laisser hors de son champ et de réfléchir sa propre pratique, elles n'en constituent pas moins des échecs rapportés au projet qui les nourrit : insuccès patent dans les cas de Poète qui n'a jamais écrit son Livre, si ce n'est sous la forme de bribes inutilisables ... " C'eût été beau " ⁸⁸ regretta-t-il en décédant ; revers partiels en ce qui concerne les (autres) romanciers qui en guise d'Histoire (Vérité) ne nous ont laissé que l'histoire d'un écrivain (Proust), d'une conscience (Joyce) ou d'un individu et d'une époque (Musil et Broch). Or quelle que soit la beauté de ces récits, et elle est parfois indéniable, elle ne coïncide pas avec la Vérité. Se résignera-t-on pour autant avec Valéry : " ce grand Œuvre qu'il a rêvé, et qui était, par définition irréalisable " ⁸⁹ ? Pourtant tout ce que prouve cet échec, c'est qu'on ne peut rendre compte *littérairement* de la Vérité, cette dernière étant affaire de Connaissance et non de Littérature qui, tout en opérant avec et sur des signes purs (mots), ne saurait se passer de leur matérialisation (histoire) et matérialité (sonorité).

Bien qu'elle dépasse la Peinture, la Littérature en tant que telle ne surmonte pas véritablement les bornes de la représentation. Et lorsqu'un littérateur, tel H. Broch, rédige *Création littéraire et Connaissance*, il se transmue alors en théoricien. " Un poète, si toutefois poète il veut être, doit mettre en œuvre, non point des théories, mais des mythes " (Platon ⁹⁰). Que cet intérêt théorique s'impose néanmoins de nos jours à l'intérieur de l'œuvre littéraire montre que celle-ci requiert elle-même sa transgression. Il importe certes de surpasser "*La religion de l'art*" vers "*La religion manifeste*" puis vers "*Le Savoir absolu*" ou le "**Système de la Science**" ⁹¹, ce qu'a fait du reste partiellement Malraux, qui contredit par son activité sa ferveur religieuse pour l'Art, ayant plus écrit sur que pratiqué ce dernier.

" Notre relation avec l'art, depuis plus d'un siècle, n'a cessé de s'intellectualiser ... " ⁹²

⁸³ C.F.J. § 53

⁸⁴ *Esthétique* Introd. p. 128 ; cf. égal. 6. pp. 26-27

⁸⁵ *L'origine de l'œuvre d'art*. La Vérité et l'Art in *Chemins qui ne mènent nulle part* pp. 81-84 (Gallimard/ Tel)

⁸⁶ Mallarmé, *Auto-biographie Lettre à Verlaine* in Œuvres complètes p. 633 (Pléiade)

⁸⁷ Cf. R. Girard, *Les réflexions sur l'art dans les romans d'A. Malraux* in *Modern languages Notes* déc. 1953

⁸⁸ Cf. S. Mallarmé *Le Livre* Introduction et présentation par J. Schérer (Gallimard)

⁸⁹ *Lettre à H. Mondor* mars 1942 in *Œuv.* I p. 1737 (Pléiade) ; cf. M. Merleau-Ponty, *La Prose du monde* p. 155

⁹⁰ *Phédon* 61 b ; cf. égal. Hegel, *Esthétique* L'Idée du Beau p. 305 et 7. p. 108

⁹¹ Hegel, *Phénoménologie de l'Esprit*

⁹² V.S. p. 12

Hegel était pleinement habilité à affirmer que l'Art ne satisfait plus nos exigences spirituelles. **" L'œuvre d'art est donc incapable de satisfaire notre ultime besoin de l'Absolu. ... L'art reste pour nous, quant à sa suprême destination, une chose du passé."**⁹³

Et ce dépassement de l'Art a toujours déjà commencé, dès l'apparition du « monothéisme » et son interdiction de l'« image » et surtout depuis l'émergence de la Philosophie platonicienne⁹⁴ qui a clairement énoncé la supériorité du discours conceptuel sur le discours représentatif⁹⁵.

On conclura donc avec et contre Malraux que l'« Art » ne date pas d'aujourd'hui et qu'il est et n'est pas l'Absolu authentique : le *Musée Imaginaire* effectif, gisant bien en chacun de nous – "le Musée Imaginaire, qui n'a d'autre lieu que l'esprit de chacun"⁹⁶ – c'est-à-dire dans le Concept, il s'identifie davantage avec l'Histoire de la Philosophie qu'avec celle de l'Art qui n'offre qu'une *Monnaie de l'Absolu*, en lieu et place de sa vérité. Tous les procès, anciens ou contemporains, dirigés contre l'*Esthétique* hégélienne, ne changeront rien à cette « évidence » logique :

" [L'Art] est seulement un signe de l'idée "⁹⁷.

Et *seulement* un signe et nullement son expression, interprétation ou traduction aboutie et achevée.

En vain y chercherait-on, avec les Romantiques, la révélation ultime du Mystère humain, c'est-à-dire de l'Esprit, chose réservée à la Réflexion intellectuelle, plus en phase avec l'Esprit même. D'ailleurs quelle œuvre pourrait revendiquer le statut d'auto-présentation du *Logos*, à l'instar du Discours philosophique ?

" Mais l'art n'est l'absolu que sous formes sensibles. Où et comment y aurait-il une œuvre d'art qui correspondrait à l'esprit, à l'idée de l'esprit ? "⁹⁸

Aussi cessera-t-on d'attendre de l'Art plus qu'il ne peut offrir, et, sans boudier le plaisir qu'il nous procure, l'on se tournera du côté de la Philosophie, pour une satisfaction théorique complète.

" La science seule est la théodicée "⁹⁹.

J. Brafman

⁹³ *Esthétique* Introd. pp. 33-34

⁹⁴ *Ibid.* p. 152

⁹⁵ Cf. *Phédon* 61 a ; *Phèdre* 247 cd et *Le Politique* 286 a

⁹⁶ *M.D. Le Surnaturel* p. 22

⁹⁷ *E.* III. § 556

⁹⁸ *Leçons sur l'Histoire de la Philosophie* 7. p. 2068 (Vrin)

⁹⁹ *Corr.* I. p. 129 (Gallimard)